

**György Kalmár. *Formations of Masculinity in Post-Communist Hungarian Cinema: Labyrinthian Men*. London: Palgrave Macmillan, 2017. 165 oldal. ISBN 978-331-963-663-4.**

Kalmár György könyve fontos szöveg, három szempontból is. Mindenekelőtt a filmtudomány nemzetközi terében hiánypótló monográfia a 21. században született magyar filmekről. John Cunningham *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex* című, még 2004-ben megjelent kötetét „követi” tizenöt évnyi szünet után. Ennél is fontosabb, hogy ez az első angol nyelven megjelent „belső” nézőpontból megírt tanulmánykötet, amely a magyar kortárs, úgynevezett „új magyar film” (Gelencsér 2014) korszakát mutatja be az angolul olvasó, nem magyar olvasónak. Ugyanakkor, noha angolul íródott s így nem feltétlenül hozzáférhető minden magyar szakmabeli számára, legalább ennyire fontos hiánypótló munka a magyar filmtudományban a filmelemzések nézőpontjának választását, a maszkulinitás reprezentációjának nyomon követését tekintve.

A fenti három szempont miatt különösen érdekes megvizsgálni, mely filmek kerültek be a válogatás során. A Szerző az „új magyar film” adott másfél évtizedes korszakából hat, 2001 és 2012 között készült filmet válogatott be, melyek mindegyike úgynevezett ‘szerzői film’. A hat filmelemzés egyik fele korábban (angolul) megjelentetett tanulmány (3., 4., 5. fejezet), másik fele pedig a kötetben jelent meg először (2., 6., 7. fejezet). A tárgyalt filmek időrendben: Török Ferenc, *Moszkva tér* (2001) (Magyar Filmszemle: Legjobb első film); Pálfi György, *Hukkle* (2002) (Magyar Filmszemle: Legjobb első film; Európai Filmdíj: Az év európai felfedezettje — Fassbinder-díj); Antal Nimród, *Kontroll* (2003) (Cannes-i fesztivál — Ifjúság-díj; Chicagói Nemzetközi Filmfesztivál fődíja: Arany Hugo-díj); Hajdu Szabolcs, *Fehér tenyér* (2006) (Magyar Filmszemle: Legjobb rendezés; Isztambul Cinema & History Meeting: fődíj; Oscar-díj jelölés a „legjobb idegen nyelvű film” kategóriájában); Mundruczó Kornél, *Szelíd teremtés: A Frankenstein-terv* (2010) (Cannes-i fesztivál: Arany Pálma-jelölés); Fliegauf Benedek, *Csak a szél* (2012) (Berlini Nemzetközi Filmfesztivál: Ezüst Medve-díj). Ebből a listából egyértelműen látszik, hogy a szerzői film kategóriából olyan filmek kerültek kiválasztásra, melyeket a szakmai zsűrik, Magyarországon és külföldön egyaránt jelöltek és/vagy díjjal jutalmaztak. Ebben az értelemben az új kánon képződésének lehetünk szemtanúi: tehát fontos, hogy a maszkulinitás kritikai nézőpontot (is) jelentsen, ahonnan nézve az „új magyar film”-ről kiderülhet, hogy mennyiben írja felül a hegemon és alárendelt maszkulinitás formáinak korábbi filmes gyakorlatát.

Ironikus módon, a műfajválasztás a kötet elején jelzi, hogy a monográfia leíró és nem kritikus módon viszonyul a tárgyául, legfőbb elemzési kategóriájaként választott fogalmához, a 'maszkulinitás'-hoz. Amennyiben ugyanis a válogatás egyik (közvetett) szempontja, a magas/alacsony kultúra distinkciója reflektálatlanul marad, annyiban a kötet maga is megerősíti azt a hierarchiát, amit Andreas Huyssen meggyőzően dekonstruál az 1989-ben *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* címmel megjelent kötetében. Huyssen érvelésének lényege annak a gondolatnak a kifejtése, hogy a késő modernitásban a kultúra terepének „nemesítési” gyakorlatai eredményeként rendeződik át (az osztály szempontú pozicionálással kölcsönösen megerősítve egymást) az alkotások értékes/értéktelen (kevésbé értékes) kategorizálása. Az ideálisnak, értékesnek tételezett film a 'maszkulinitás'-sal társított, mert „(új)at teremtőnek” elgondolt 'magas' kultúrába tartozó 'szerzői film' szemben a 'nő(i)ség'-gel, a 'nő'-vel (egyszersmind a kevésbé művelt, alsóbb osztályokba tartozókkal) társított, magától értetődő, triviális fogyasztásra redukált 'zsáner film' kategóriájával. Érdekes lett volna az első fejezetben („The Labyrinth Principle”) elhelyezni a hat filmet a nemi distinkciók megteremtésének és fenntartásának a szempontjából is, kibontani a labirintus metafora gender alkotóelemét — a magyarul tudó és nem tudó olvasók számára egyaránt. A térbeli alakzat ugyanis kétféle feladatot van hivatva ellátni. Egyrészt elméletileg alapozza meg a rákövetkező hat fejezet filmelemzéseinek kérdésfelvetéseit, másrészt a 2010-es években készült filmek geneológiai kapcsolódási pontjait teremti meg a magyar filmtörténet korábbi, relevánsnak gondolt alkotóinak munkáival. Az utóbbi kapcsán fontos szempont lett volna megtárgyalni a filmes világ maszkulin jellegének újrendeződését, amely vonakodva vesz tudomást az „új magyar film” nőrendezőinek munkáiról, sikereiről. Hiszen a maszkulinitás hegemon formája az 1989-et követő átrendeződések ellenére is azzal tudja megtartani dominanciáját, hogy a „nő/i/ség”-hez köti, s ezzel kevésbé értékesnek rendeli a férfiasság más formáit.

A másik, a fentiekből már következő hiányosság számomra az, hogy nem kerül megtárgyalásra magának a maszkulinitásnak mint elemzési szempontnak a tárgyalása. Mitől, miként lesz más a választott filmekben megjelenő maszkulinitás, mi az, amitől akkor is meg tudnánk mondani, hogy a filmek karakterei poszt-szocialista magyar férfiak, ha nem tudnánk, ki, mikor és hol készítette őket. Pedig ennek az ígérete ott van az egyes filmek alapos tárgyalásában. Sőt, hangsúlyosan jelezve is van a fejezetek címében (ironikus maszkulinitás; a történelem margójára szorult (férfi); a poszt-kommunista (férfi); a versengésen túllépő (férfi); apák és fiúk — az utolsó fejezet kivételével, melyben mintha a szerző ellépne az addig híven követett stratégiájától, a férfi-kategória megnevezésétől: „a kis fekete fiúk” (*little black*

*boys*) igen keveset árul el a roma és meleg identítások, a rasszizmus és heteronormativitás maszkulinitást szervező egybekapcsolódásának megnevezéséről. Az igazán korszakos eredmény az lehetett volna, ha a záró fejezetben („Conclusion”) a szerző kifejti, az egyes filmek miként viszonyulnak az európai és észak-amerikai maszkulinitások elrendeződéséhez képest (Connell 1993; Connell & Messerschmidt 2005). Az egyes elemzések megengednék ezt az újrarendezést, lehetséges lenne annak kifejtése, hogy a hat mű reprezentatív módon veti fel a magyar, poszt-szocialista férfiasság-formák filmes megképződését, azok egymáshoz való alá-fölé rendelődési viszonyait. Ezt mindenképpen jó lett volna megtárgyalni, egyberendezni, annál is inkább, mert így könnyen hiheti azt az olvasó, hogy a maszkulinitás pusztán taxonómia, ami éppen a poszt-szocialista sajátosság okaira és következményeire nem enged rákérdezni. Az egyes filmek és azok elemzése így egymástól izoláltan, a főhősök mikroszintű megélt tapasztalataiból építkezve mutatják be a poszt-szocializmus utóbbi másfél évtizedének közegét.

A kötet fejezetei maguk is az idővel játszanak: kronologikus, egyirányú az időbeli egybevetés logikai rendje. A filmek logikáját követve, az elemzések elsődleges célja megállapítani, hogy miben más a jelen, mint a múlt, amit a rendező és az elemző is úgy próbál meg tetten érni, hogy a múlt elemeit igyekszik felmutatni a jelenben. Ugyanakkor nincs ellentétes irányú mozgás, nem fogalmazódik meg annak felkutatása, hogy mennyiben, miként van ott, mennyire előlegeződik meg a jelen a múltban. Talán azért van ez így, mert a ‘poszt’ jelentése a poszt-szocializmusban inkább az „átmenet” fogalmával íródik le a transzformáció, az átalakulás helyett. Ezt az egyirányú mozgást írja le az elemzések ideológia-kritikájának logikája is. A kérdésfelvetések egyirányúak, amennyiben a kommunizmus/államszocializmus homogenizált, elnyomó világával szemben az egyes „állampolgár” mítoszának ideálja tételeződik, s közben elmarad az „új” világ neoliberalizmusának, a pénzelvűség értékrendjének kritikája, valahogy úgy, ahogyan azt az Ellen E. Berry (1995) szerkesztette tanulmányok teszik az 1990-es években. A választott filmeket csak akkor tekinthetjük apolitikusnak, s ezért eleve irrelevánsnak a neoliberalizmus kritikáját, ha egyet értünk Gelencsér Gábor (2014, 323) értelmezésével, aki azt mondja, hogy az új generáció filmrendezőinek a mikrovilágot, az egyén hétköznapi konfliktusait bemutató döntése az alkotók elutasító gesztusa lenne, egyfajta elhatárolódás filmművészetünk társadalmelemző hagyományától. Azonban a megélt, hétköznapi tapasztalatokban pont úgy tetten lehet érni a gender- vagy szexualitás politikát, mint a társadalmi struktúrákban. A szerző célkitűzése ugyanakkor elsősorban annak bemutatása, hogy a személyes történetek miként beszélnek a poszt-szocializmus társadalmi viszonyairól, illetve, hogy ezek a hétköznapi helyzetek mennyiben vezethetők le a szocializmus örökségéből,

ami nagyon is megfelel az egyes filmek esettanulmányként való megközelítési módjának. Talán könnyebben tudta volna felforgatni ezt, a filmek logikája diktálta leegyszerűsítő különbségtételt, ha a filmelemzésekben a maszkulinitást elemző és nem (az egyes filmek férfi karaktereit külön-külön) leíró kategóriaként használja. A maszkulinitások rendjének összefüggéseit vizsgáló elemzés még várat magára.

Végezetül fontos felhívni a filmtudomány iránt érdeklődő olvasó figyelmét arra a műhelymunkára, amiből a kötet is született. A „Space-ing Otherness. Cultural Images of Space, Contact Zones in Contemporary Hungarian and Romanian Film and Literature” OTKA pályázat (NN 112700) eredményeként számos más, hasonlóan hiánypótló kötet látott napvilágot, többek között Virginás Andrea a szerzője *A kortárs tömegfilm (tömegkultúra, műfajok, médiumok)* (2016) tankönyvnek, ami épp a „tömegfilm”, a „zsáner-film” problematikáját járja körül, vagy a legutóbb megjelent *Média- és kultúratudomány — Kézikönyv* Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás és Tamás Ábel szerkesztésében 2018-ból.

*Barát Erzsébet  
Szégedi Tudományegyetem*

## Felhasznált irodalom

- Connell, R. W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Ellen E. Berry (ed). 1995. *Postcommunism and the Body Politic*. New York: NYU Press.
- Gelencsér, Gábor. 2014. „Hagyományos újítás. Az ezredforduló „fiatal magyar filmje.” In Gelencsér Gábor. *Az eredendő másból*. Budapest: Gondolat, 2014, 323.
- R. W. Connell & James W. Messerschmidt. 2005. “Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept.” *Gender and Society* 19 (6): 829–859.